LE

MOUVEMENT IDÉALISTE

EN PEINTURE

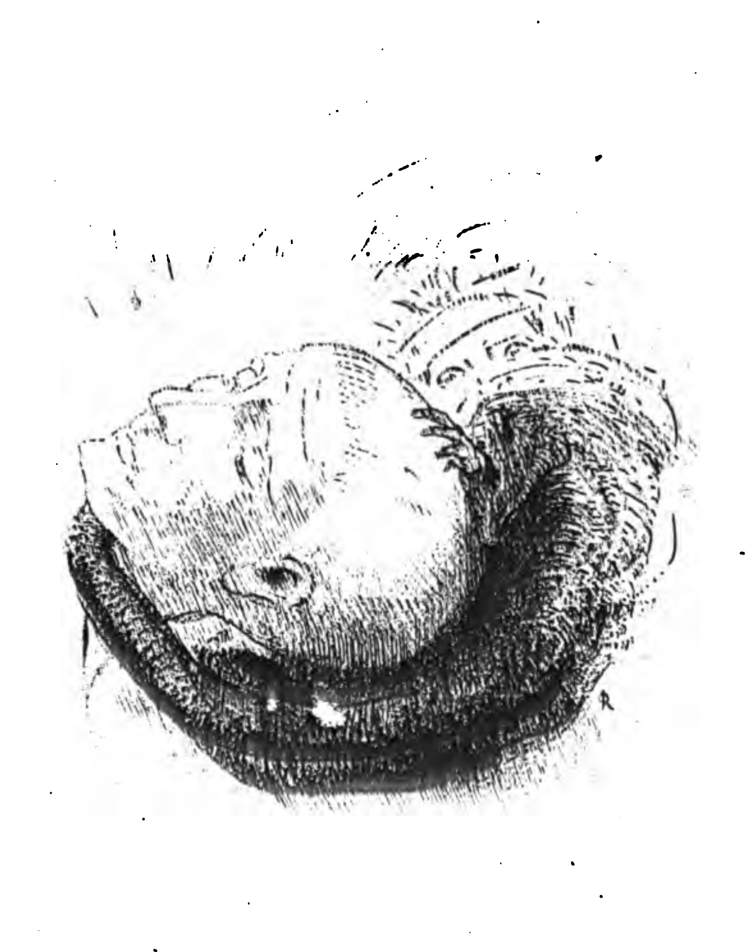
PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART MODE

André
Mellerio

HN

LE MOUVEMENT IDÉALIS
EN PEINTURE.

H. Floury Editeur
1. Boulevard des Capucines.
PARIS



ANDRÉ MELLERIO

Le Mouvement Idéaliste en Peinture

FRONTISPICE DE ODILON REDON

PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
1, BOULEVARD DES CAPUCINES

1896

PRÉFACE

Le Mouvement Idéaliste en peinture a déjà suscité l'attention de la critique. Mais les articles parus jusqu'à ce jour se bornaient à examiner un artiste ou une exposition en particulier.

Nous avons pensé que cette étude, si brève et incomplète qu'elle fût, pouvait offrir l'intérêt d'une vue d'ensemble.

A. M.



LE MOUVEMENT IDÉALISTE

EN PEINTURE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

L'Art, comme tout en ce monde, a ses fluctuations.

C'est ainsi qu'un mouvement naît, s'épanouit — puis un autre lui succède. Est-ce à dire que le dernier fait oublier les précédents ? Non, puisque les Maîtres conservent, dans les Musées, leur gloire sereine en dehors de toutes contestations. Mais notre esprit est ainsi fait, qu'après avoir

épuisé les émotions d'une forme d'art, tout en lui gardant son admiration, il recherche avidement l'inconnu. Si l'attachement de l'homme à ses anciennes conquêtes l'étaye solidement, ce désir inquiet vers de nouvelles n'est-il pas la condition essentielle de son progrès?

Certes, les principes primordiaux de l'Art — sa philosophie — demeurent immuables. Mais combien dans le temps ses manifestations sont nombreuses et variées! Ce sont les anneaux d'une chaîne qu'on appelle l'évolution. Cependant un même souffle emplit une génération : si divers que soient les tempéraments des artistes qui l'incarnent, leurs productions possèdent un cachet intime qui les unit entre elles, et les distingue de toutes autres. Nous définirions donc le mouvement d'art : un ensemble de tendances puisées à une inspiration commune, caractérisant une époque.

Au début du siècle, David détermine le *classicisme* par un retour aux traditions grecque et romaine. La période romantique, toute de couleur et de mouvement, se personnifie dans Delacroix. Puis l'école de 1830 : Corot, Courbet, Daubigny, Rousseau, Dupré, poursuivent la restitution de la nature dans son intégralité. Les recherches s'accentuent avec Millet, témoin authentique du paysan, et Manet, amoureux de plein air, pour aboutir logiquement à ce groupe d'artistes qui s'appellent : Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Boudin, auxquels il convient d'ajouter Sisley, Berthe Morisot, Caillebotte, Miss Cassatt, Lépine, Zan Domeneghi...

Actuellement, en une phase nouvelle, semble s'indiquer le Mouvement Idéaliste (1). Nous étudierons succinctement, comme le comporte forcément un cadre très limité : le principe fondamental de ce mouvement et le moment où il s'est manifesté — les contemporains dont il se réclame directement ou tacitement — les groupes qui le composent : Chromo-Luminaristes, Néo-Impressionnistes, Néo-Traditionnistes ou Synthétistes, Mystiques, ainsi que quelques personnalités qui s'y rattachent — puis nous chercherons ses affinités dans l'histoire de l'art, ses éventualités présentes, pour conclure par les conditions d'ordre général essentielles au mouvement afin d'être viable et fécond.

Comment définirons-nous le Mouvement Idéaliste ?

La tendance d'artistes cherchant à échapper à la contingence par l'inspiration et le mode d'expression.

En d'autres termes — tandis que le *réaliste* prend pour but final de reproduire la nature dans la sensation directe qu'elle fait éprouver — l'*idéaliste* ne veut y voir que le point de départ éloigné de son œuvre. Tout réside pour lui dans la transformation cérébrale, entièrement subjective, que lui fait subir notre esprit. Il ne s'agit plus de *sensation*, c'est-à-dire de la chose perçue indépendamment de la vo-

(1) Avertissons, une fois pour toutes, que ce terme pas plus que ceux d'*Impressionnisme*, *Symbolisme*, et autres de même genre, n'a de signification rationnelle. Ces étiquettes étant fabriquées déjà, et accolées aux peintres dans la presse d'art, nous n'avons pas voulu les changer de peur d'augmenter la confusion.

lonté, mais de l'*idée* que nous en dégageons, pur concept que l'artiste cherchera à exprimer uniquement, sans se préoccuper des exactes objectivités qui en ont été la cause.

L'œuvre d'art actuelle, a dit M. G.-Albert Aurier, critique autorisé (1), devra être :

« 1° *Idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée ;

2° *Symboliste*, puisqu'elle exprimera cette idée par des formes ;

3° *Synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale ;

4° *Subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet ;

5° (C'est une conséquence) *décorative*... »

Il ajoute encore à ces qualités, pour que l'artiste soit complet :

« ... le don d'*émotivité*, non point certes cette émotivité que sent tout homme devant les illusoires combinaisons passionnelles des êtres et des objets..... mais cette transcendantale émotivité, si grande et si précieuse, qui fait frissonner l'âme devant le drame ondoyant des abstractions. »

Nous voici en présence d'un programme idéaliste bien différent du réalisme. De là le changement brusque, la sur-

(1) *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin.* Article paru dans le *Mercure de France* de mars 1891.

prise, le désarroi même qu'on éprouve, lorsque sortant des œuvres d'une école on pénètre dans l'autre. A vrai dire, tous les artistes idéalistes ne remplissent pas intégralement ce programme. Beaucoup ne s'en acquittent qu'en partie, et encore chacun de la façon qui lui est propre — il y a loin des forains d'Ibels aux évocations archaïquement mystiques de M. Denis. Cependant, malgré les différences de tempéraments et de choix dans les sujets, le principe fondamental demeure le même.

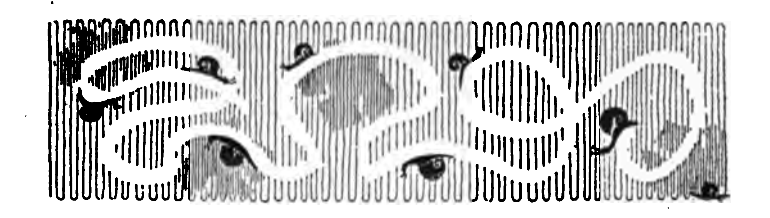
A quel moment ce Mouvement Idéaliste a-t-il pris naissance ? Il serait difficile de le déterminer précisément. Quelques exhibitions eurent lieu révélant des tendances à une nouvelle forme d'art : chez Volpini, au Champ de Mars, en 1889, sous le titre « Exposition des Peintres du groupe Impressionniste et Synthétiste ». Ensuite aux *Indépendants*, où le groupe augmenté continua d'apporter ses œuvres. Enfin se produisit une manifestation qui, capable de porter grand tort à la jeune tentative, affirma néanmoins d'une façon indirecte son existence et combien elle répondait à une aspiration du public — je veux parler de la Rose + Croix (10 Mars au 10 Avril 1892 — Galeries Durand-Ruel).

Qu'était-ce, en effet, au fond, que cette exposition, où ne parurent aucun des maîtres contemporains, peu ou point des artistes dont nous aurons à nous occuper au cours de cette étude ? Sauf quelques exceptions honorables, mais déjà connues — un ensemble d'œuvres très ordinaires,

n'apportant aucune novation. Cependant défila une foule énorme, dont faisait partie tout ce qui, à Paris, se pique de curiosité d'art. La déception fut grande. Si, d'une part, on ne trouva pas, dans cette manifestation, la quantité d'essais exagérés et avortés que l'on craignait, on n'y rencontra pas non plus les précurseurs d'une aube révélatrice qu'on espérait. L'épreuve, néanmoins, fut instructive, en ce sens qu'elle démontra qu'un public nombreux était dans l'attente désireuse d'une tentative d'art nouveau.

La Rose + Croix persista depuis, mais sans réveiller de rechef la curiosité désabusée.

En dehors d'elle, les artistes qu'unissait une communauté de tendances idéalistes, continuèrent d'exposer aux *Indépendants*. Ils se groupèrent même plus étroitement et plus exclusivement, d'une façon permanente, rue Lepelletier, chez Le Barc de Boutteville. Ce sont ces peintres que nous passerons en revue ainsi que ceux qui s'en rapprochent par quelque côté. Après, toutefois, avoir signalé les contemporains, dont l'œuvre, affirmée déjà, semble avoir exercé sur eux une influence directe ou détournée.



ARTISTES DONT SE RÉCLAME LE MOUVEMENT IDÉALISTE

Quatre artistes, d'une notoriété établie bien que non semblable, sont invoqués à des titres différents par les idéalistes, et paraissent, s'affranchissant du domaine restreint de la sensation directe, avoir contribué à l'évolution actuelle. Ce sont : Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon et Paul Gauguin.

Nous leur joindrons, brièvement commentés, deux peintres moins connus dans le gros public, mais très en honneur auprès de la jeune génération : Cézanne et Vincent Van Gogh.



PUVIS DE CHAVANNES

Décrire l'ensemble de l'œuvre de Puvis de Chavannes serait inopportun en cette étude. Le grand artiste, maintes fois, a été analysé et apprécié par des critiques experts, lucides de son art. D'ailleurs, dans les édifices publics et les musées, il est perpétuellement à la disposition de nos yeux. Tout le monde connaît ces fresques lumineuses et grandioses, de suprême distinction et de haut style. On a pu en admirer la science de dessin, la limpide coloration, enfin l'impression de poésie qui s'en dégage. Nous ne voulons retenir ici que les côtés qui se rapportent plus directement au sujet particulier que nous traitons.

« Ces compositions, a dit M. Georges Lecomte (1), n'ont pas la splendeur vibrante, les rayonnements intenses des spectacles de la nature, ce sont des interprétations supérieures à la nature, des interprétations d'elle-même, dans le sens de la pureté. La lumière s'épand plus calme, les couleurs s'exaltent en valeurs plus douces, c'est la nature

(1) *L'Art Impressionniste*, d'après la collection privée de M. Durand-Ruel, par Georges Lecomte. Chamerot et Renouard, 1892.

dégagée de l'accessoire et du brutal, avec seulement la majesté tranquille de sa pérennelle beauté. »

. . . .

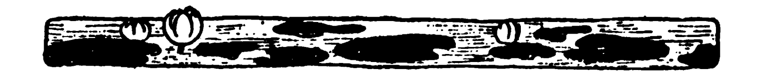
« C'est... par synthèse et simplification que procède M. Puvis de Chavannes, il élague les superfluités de dessin, proscrit les minutieuses énumérations de détails, parce qu'au lieu de concourir à l'expression de la pensée, ils l'enténèbrent ; il évite les gesticulations violentes, les turbulences de couleurs et de lignes, parce que tant de fièvre et d'éclat nuirait à la sérénité de ces surgissements d'idées. Alors de ses atténuations si délicates, de ses pâles harmonies, de ses fêtes discrètes sourd l'au delà infini et troublant »

N'y a-t-il pas, en cet énoncé, les éléments d'une tendance vers un art nouveau. « Interprétations de la nature... synthèse et simplification », par là Puvis de Chavannes marque une œuvre à part du groupe impressionniste, de qui le rapprochent ses recherches de belle lumière et de clarté de couleurs. Joignons à ces deux caractères distinctifs un sens profond et un vouloir puissant du côté décoratif. Puvis de Chavannes, par ses teintes pâlies, l'agencement de ses lignes sévères ensemble et gracieuses, avive merveilleusement la grande monotonie plane des murs, formant un tout complet avec les profils géométriques de l'architecture.

Cependant — notons-le bien — l'artiste demeure encore attaché aux limites principales de la nature qu'il connaît à fond, ses études et ses croquis préliminaires empreints

d'une rigoureuse exactitude de réalité en font foi. S'il l'a « atténuée et interprétée » cette nature, il ne l'a pas fondamentalement modifiée, ni transformée. En outre, l'aspect de ses figures comporte surtout le style d'allures et les attitudes généralisatrices de la sculpture grecque — figures qui se meuvent en belle ordonnance dans une douce atmosphère de clarté. Au fond, l'idée se dégage des œuvres de Puvis de Chavannes, plutôt qu'elle ne les dicte rigoureusement — les scènes, chez lui, ne sont pas une représentation directe et voulue des concepts, mais elles arrivent à les suggérer par le souffle émotionnel qui en émane, ainsi que par leur caractère de grandeur et de sérénité...

En résumé, trois caractéristiques de Puvis de Chavannes ont ouvert la voie aux peintres novateurs : sensation directe amendée, dessin simplificatif, tendance ornementale. Ces éléments dégagés, puis développés rigoureusement dans leurs conséquences logiques, mettant la synthèse pure au service de l'*Idée*, seule rectrice dominante de l'œuvre d'art — voilà le fond du Mouvement Idéaliste actuel.



GUSTAVE MOREAU

Voici qu'un homme, un artiste a trouvé son époque laide, ses contemporains désespérément vulgaires. De parti pris, comme en une cellule d'art, il s'est confiné dans son œuvre tout d'archaïsme et d'exotique. Cette fois, ce n'est plus la réalité, même purifiée et surélevée, Gustave Moreau en a fait abstraction quasi-totale. La nature ne lui a prêté que l'éclat de ses coquillages et de ses plantes, de ses oiseaux, de ses minéraux — alliages de tons purs ou de nuances merveilleusement dégradées où le peintre excelle... Cellule, avons-nous dit, mais cellule mosaïquée du sol au plafond, bizarrement et magnifiquement décorée. L'artiste s'y renferme hermétiquement, pour évoquer, comme en un songe de hatschich, les antiquités lointaines mêlées à d'orientales visions. Le hiératisme des poses se détache sur la coloration compliquée des fonds. Une rutilance de tons se joue dans ces subtiles compositions, dont la trituration incompréhensible ajoute un mystère de plus, tout technique, à l'étrangeté des sujets.

Ce monde particulier où se complaît Gustave Moreau, J.-K. Huysmans le décrit ainsi (1) :

« ... Un autodafé de ciels immenses en ignition; des globes écrasés de soleils saignants, des hémorragies d'astres coulant en des cataractes de pourpre sur des touffes culbutées de nues.

Sur ces fonds d'un fracas terrible, de silencieuses femmes passaient, nues ou accoutrées d'étoffes serties de cabochons comme de vieilles reliures d'évangéliaires, des femmes aux cheveux de soie floche, aux yeux d'un bleu pâle, fixes et durs, aux chairs de la blancheur glacée des laites ; des Salomés tenant, immobiles, dans une coupe, la tête du Précurseur qui rayonnait, macérée dans le phosphore, sous des quinconces aux feuilles tondues, d'un vert presque noir ; des déesses chevauchant des hippogriffes et rayant du lapis de leurs ailes l'agonie des nuées, des idoles féminines, tiarées, debout sur des trônes aux marches submergées par d'extraordinaires fleurs, ou assises, en des poses rigides, sur des éléphants, aux fronts mantelés de verts, aux poitrails chappés d'orfroi, couturés ainsi que de sonnailles de cavalerie, de longues perles, des éléphants qui piétinaient leur pesante image, que réfléchissait une nappe d'eau éclaboussée par les colonnes de leurs jambes cerclées de bagues ! »

Est-il rêvable de s'évader plus triomphalement de notre ambiance mesquine, triste et grise ! Le réalisme préco-

(1) *Certains*, par J.-K. Huysmans. Tresse et Stock.

nise l'exact rendu des formes familières qui journellement nous entourent. Ici, l'artiste, ainsi qu'en un défi de réaction, s'en écarte systématiquement, comme s'il ne voulait, ou ne pouvait y voir matière suffisamment affinée pour son œuvre. Puis dans ces incursions aux domaines d'art écoulé des races lointaines ou disparues, n'y a-t-il pas effort à souder un anneau à je ne sais quelle chaîne mystérieuse traversant les siècles ? C'est, parmi les contingences passagères dont l'illusion s'efface, le retour à l'éternel immuable que successivement formulent les mythes et personnifient les figures légendaires.

Cette préoccupation qui apparaît chez Moreau — d'une tradition d'Art, a hanté le cerveau de plusieurs dans la pléiade nouvelle de peintres.



ODILON REDON

« Odilon Redon occupe dans l'Art contemporain une place à part. »

Ainsi nous exprimions-nous en tête d'une préface pour l'Exposition de l'artiste (1). Et plus loin, cherchant à qualifier l'ensemble et les éléments de son œuvre, nous disions:

« Œuvre grand qui part des époques primaires pour aboutir au mysticisme suprême, de l'épopée darwinienne au martyrologe chrétien... Dans le protoplasme des bacilles étranges jaillissent, des cellules s'accentuent, bizarres, inconnues..... Puis des silhouettes commencent à se préciser vaguement. On dirait une forme, une expression donnée à l'effort douloureux et inconscient de la matière vers l'être organisé..... Mais voici que dans l'œuvre passent des figures de perversité, de ruse, d'intellectualité compliquée, où miroitent d'innombrables nuances psychologiques. L'artiste a dégagé le concept essentiel des vices, des vertus et des douleurs qui l'entourent. Puis, brusquement, il s'élève

(1) *Exposition Odilon Redon*, préface d'André Mellerio. Mars-avril 1893. Galeries Durand-Ruel.

au-dessus du monde réel qui de toutes parts nous presse et nous oppresse, au-dessus du contingent journalier, banal, étroit. Dans des faces extasiées, éclatent des lueurs d'un rêve divin, les faces de martyrs pour qui le bûcher devient des roses.

« Mais ce qui, chez Redon, forme comme la base continue de tout : ignorance, bestialité, perversité, sublimité, — c'est la souffrance. »

Odilon Redon, à ses débuts, s'intitulait : *Peintre Symphoniste*. Non qu'il prétendît exprimer un art par un autre. Mais il entendait par là que le but qu'il poursuivait — avec une plastique toute de formes, ne l'oublions pas — était en un sens le même que celui de la musique. Par des œuvres suffisamment dénuées de détails et de particularités pour s'empreindre de généralité, non plus susciter une impression déterminée et strictement limitée, mais éveiller ce monde de sensations et de pensées qui dorment confusément en nous. A un tel art peut s'appliquer justement ce vocable dont on a tant mésusé : Art suggestif. En une formule toute personnelle et bien adéquate à l'inspiration, n'usant pour ainsi dire uniquement, mais avec quelle richesse et quelle puissance, que du blanc et noir, l'artiste, par des assemblages de lignes et des jeux de lumière, est parvenu à exprimer l'Intellectuel.

Aussi le rapport de l'œuvre de Redon avec l'Idéalisme ressort-il nettement de cette tendance significative : restitution directe, par des moyens plastiques, de purs concepts.

PAUL GAUGUIN

Gauguin dans sa vie comme dans son œuvre apparaît d'une personnalité caractéristique.

Son origine et sa première existence sont empreintes d'exotisme. Né d'une mère Péruvienne, à seize ans Gauguin est matelot, et parcourt les tropiques. Il en rapporte, comme le fit Baudelaire, une impression profonde et inoubliable. Revenu à Paris il fait partie du monde de la Bourse. Cependant il s'occupe d'art, fréquente le groupe impressionniste. Définitivement il quitte les affaires pour la peinture, va à la Martinique, en rapporte des œuvres — repart pour la Bretagne, y fait des essais dans la voie de la simplification où il s'engage de plus en plus.

A cette époque (1891) Mirbeau, en tête d'un catalogue de vente des tableaux de l'artiste, disait :

« Il y a dans cet œuvre un mélange inquiétant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie hindoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil ; il y a des réalités âpres et des vols éperdus de poésie par où Gauguin crée un art absolument personnel et tout nouveau..... »

Survient l'odyssée de Tahiti. D'où nouvelle série d'œuvres, cette fois définitivement de conception idéiste et d'exécution synthétique. Sur l'artiste, son inspiration et son procédé, Charles Morice portait cette appréciation (1) :

« Qu'est-ce qui subsiste du lieu vu, respiré, écouté, sauf seulement l'atmosphère.

Rien de plus en effet, mais c'est assez pour suffisamment préciser la songerie poétique et picturale... Aux paysages qu'il traverse, il ne demande qu'un prétexte, une allusion d'épisode au perpétuel drame de sa méditation : or celle-ci est d'essence universelle... »

En effet, Martinique, Bretagne ou Tahiti, rien de purement sensationnel particulier à chacun de ces trois pays n'apparaît dans l'œuvre de Gauguin. Mais ce qu'on y retrouve partout et qui en fait le fond, c'est un effort très volontaire, puisant son inspiration dans une primitivité et un exotisme de caractère dur, parfois même cruel, que lui valent sans doute son origine et ses premières émotions conscientes. Joignez-y un art très civilisé, de raffinement subtil, presque précieux. Et de l'alliance de ces deux termes contraires naît cette « saveur » d'étrangeté particulière à Gauguin.

Elle se retrouve, plus accentuée encore peut-être, dans ses bois sculptés et sa céramique. Ces poteries barbares, frustes et compliquées, bénéficiant du sujet choisi, de la

(1) *Exposition d'œuvres récentes de Paul Gauguin*, préface par Charles Morice. Novembre 1893. Galeries Durand-Ruel.

forme bizarre et des nuances variées qui s'y approprient, forment un ensemble où s'ajoute quelquefois, par surcroît, le mystère inattendu que donnent les hasards du coup de feu...

Il nous resterait un point discuté à élucider. Quelle a été au juste l'action exercée par Gauguin sur le mouvement actuel ?

Elle nous semble de deux ordres différents. Le premier a été tout d'ascendant personnel. Cette physionomie aventureuse, ce caractère décidé, une quasi-célébrité, formaient un prestige qui ne pouvait manquer d'en imposer à une génération dont les représentants, pour la plupart, étaient beaucoup moins âgés et moins connus que Gauguin. Certains même l'ont approché, qui ont gardé un temps la marque d'empreinte de son fort voisinage, et ont eu quelque peine à s'en dégager pour recouvrer leur personnalité intacte.

Enfin Gauguin a été le protagoniste du mouvement. Sa situation déjà en vedette rendit publique ses étapes d'art, depuis les premiers essais réalistes (Expositions Impressionnistes de 1881 et 1882), en passant par les tâtonnements de la Bretagne, pour aboutir à la série franchement significative de Tahiti. Cependant pareille transformation s'accomplissait concurremment chez les jeunes dans le silence des âmes et des ateliers (on en retrouve les preuves en interrogeant leur sincérité et en examinant depuis le début la filière de leurs œuvres). En somme,

Gauguin subissait les mêmes influences qu'eux. Mais artiste plus conscient déjà, il les démêla plus rapidement et les formula plus nettement, cela avec un retentissement extérieur. Ainsi il porta le pavillon aux yeux du public et reçut les premiers coups de la bataille.

Si donc Gauguin n'a pas été, comme d'aucuns semblent le croire, le créateur de toutes pièces du mouvement, du moins il en a personnifié manifestement la genèse, en même temps qu'il était une sorte d'initiateur. Ce rôle est déjà de suffisante importance et mérite sérieuse considération (1).

(1) Constatons cependant que ces derniers temps l'influence de l'artiste s'est fait ressentir moindrement. Si jadis le Mouvement Idéaliste parut un moment s'enclore dans les théories de ce qu'on appela l'Ecole de Pont-Awen, il s'est libéré depuis et a considérablement élargi ses visées.



PAUL CÉZANNE ET VINCENT VAN GOGH

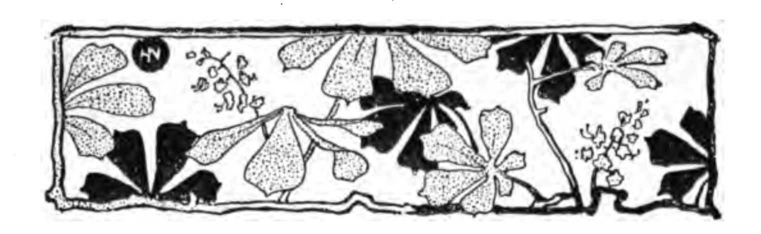
Après ces artistes il convient de citer Paul Cézanne et Vincent Van Gogh.

Cézanne semble d'un personnage fantastique. Encore vivant, de lui on parle comme d'un disparu. De rares pièces de son œuvre sont disséminées chez un petit nombre d'amateurs. Il n'a plus exposé depuis les époques déjà lointaines, où, participant aux manifestations impressionnistes, il y occupait une place si particulière. Chez Cézanne il y a quelque chose de naïf et d'affiné tout ensemble, il présente la nature d'après une vision à lui propre, où la juxtaposition des teintes, un certain agencement des lignes font de sa peinture si franche comme une synthèse des couleurs et des formes en leur beauté intrinsèque. On dirait qu'à chaque objet il a voulu restituer intact, dans sa force primitive non aveulie par des pratiques d'art, son éclat vrai et essentiel. Ainsi ces paysages, ces figures, surtout ces fruits sur du linge, si facilement reconnaissables et qui ont ému maint artiste, l'incitant même parfois jusqu'à l'imitation, presque textuelle...

De Van Gogh les œuvres ne sont connues également que d'un cercle restreint. L'artiste, il y a peu d'années, est mort fou à la campagne où il s'était retiré. Chez lui combien de recherches, de tâtonnements en sens divers, non seulement d'une période à une autre, mais même d'une toile à la suivante. On sent une fougue ardente s'efforçant difficilement à se frayer issue. Au travers de ce chaos, parfois des éclairs. Admirateur de Delacroix et de Monticelli, il a trouvé après eux des moyens personnels de monter la gamme colorée à un haut degré d'intensité — une pâte large, onctueuse, comme des coulées solidifiées où les tons s'épanouissent en gerbes d'artifice. Peut-être, ainsi qu'on en a fait la remarque, y eut-il chez ce Hollandais, empreint de l'esprit du Nord, la vision exaspérée du Midi éclatant...

En somme, des artistes bien faits pour intéresser. Tous deux éminemment *peintres* dans l'acception du mot, c'est-à-dire considérant le spectacle qui les entoure sous le presque unique point de vue du jeu des couleurs et des lignes — arrivant ainsi à d'étranges et imprévus effets. Chez Cézanne, le vouloir de se remettre directement en rapport avec la nature, l'ardeur à s'en saisir pleinement avec une ingénuité maintenue jusqu'à la gaucherie. Chez Van Gogh, un élan, une fièvre, presque du délire à poursuivre le summum de richesse de la splendeur colorée. Voilà ce qui de ces deux artistes a dû attirer et séduire des esprits jeunes, enthousiastes de leur originalité et qui ont

voulu voir en eux des précurseurs, malgré tout leur incomplet. Ou peut-être — qui sait — à cause même de cet incomplet ajoutant à de réelles qualités le mystère de la chose ébauchée semblant toujours près de s'épanouir en chef-d'œuvre....



GROUPES QUI COMPOSENT LE MOUVEMENT IDÉALISTE

Nous n'avons point créé, personnellement, ces groupes. Ils existent, nous les acceptons, sans y attacher toutefois une importance absolue. Admettons cependant qu'ils ont une valeur d'indication au point de vue des sympathies personnelles ou des similitudes d'aspirations des divers artistes que rassemble une même rubrique.

Nous dirons sommairement, afin de ne point étendre outre mesure cette étude, les traits généraux qui caractérisent les groupes suivants et leurs principales personnalités. — Chromo-Luminaristes — Néo-Impressionnistes — Synthétistes — Mystiques. Nous ajouterons quelques mots relatifs aux artistes qui se rattachent indirectement au Mouvement Idéaliste.



CHROMO-LUMINARISTES (1)

Les Chromo-Luminaristes ne sont en somme qu'une fraction du groupe Néo-Impressionniste. Malgré le talent de MM. Luce, Angrand, Signac, Lucien Pissarro, Van Rysselberghe, etc., nous n'analyserons point spécialement chacun de ces artistes, — nous contentant de faire ressortir leur point commun, qui les met en contact avec l'Idéalisme.

Seurat, mort en 1891, fut le promoteur des recherches. Après avoir partagé la tentative des Impressionnistes vers la belle lumière et l'intégralité des couleurs, il voulut aller plus avant. S'appuyant sur les travaux de Chevreul, et ceux plus récents de Charles Henry (2), il prit comme point de départ fondamental la division de tons, s'efforçant de la formuler scientifiquement et de l'appliquer avec rigueur.

(1) Cette dénomination apparaît pour la première fois dans un numéro exceptionnel de la *Plume* du 1er septembre 1891, consacré aux *Peintres Novateurs*.

(2) Voir notamment de Charles Henry : *une Esthétique scientifique* dans la *Revue contemporaine* du 25 août 1885 — et *Cercle chromatique et sensation de couleur*, *Harmonies de couleurs*, divers articles parus à la *Revue Indépendante* en 1885.

Dans la pratique il préconisa l'agrégat de petites circonférences colorées — d'où le nom vulgaire de *Pointillisme*. A cette théorie se joignit celle de la signification des directions de lignes.

Nous n'entrerons pas dans les débats suscités par le Chromo-Luminarisme. La principale objection qui lui a été faite, semble-t-il, est de compliquer le procédé, quand tout en art doit tendre à le simplifier. Quoi qu'il en soit le groupe, par ses recherches, a dénoté le souci du tableau en lui-même, demandant à l'unité de facture l'harmonie d'ensemble, tandis qu'était poursuivie la restitution de la franche pureté des tons et de la valeur d'expression des lignes — en dehors du sujet littéraire. Toutes préoccupations qui tiennent une place importante dans les tendances de l'art contemporain.



NÉO-IMPRESSIONNISTES

Quelques artistes, tout en tenant à l'Impressionnisme par des liens étroits, ont paru incliner en quelques points vers la formule idéaliste. Nous passerons en revue, dans cet ordre d'idées : MM. Schuffenecker, Toulouse-Lautrec, Ibels et Anquetin. Nous leur ajouterons trois paysagistes : MM. Guillaumin, Maufra et Gailloux.



EMILE SCHUFFENECKER

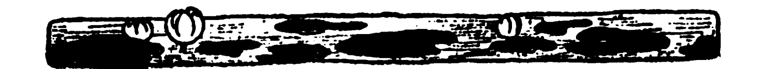
L'évolution de M. Schuffenecker apparaît typique.

Ses premiers essais dénotent un tempérament de peintre épris de clarté. Cette tendance s'accentue dans des recherches relatives à la division de tons, toutefois sans tomber dans le *pointillisme*. A cette période appartiennent des marines de Fécamp et d'Yport, une vue de square, divers paysages. Enfin M. Schuffenecker arrive à une transformation plus personnelle.

Dans ce qu'il appelle d'une façon imagée ses *Pérégrinations d'âme*, voici ce qu'a entrepris l'artiste. Il s'en est allé dans la simple banlieue : là, il a *sublimé*, si je puis dire, ses sensations, surélevant la nature, la passant au crible de sa vision pour en éliminer non seulement les détails accessoires, mais encore tout ce qui choquait, en quelque manière que ce fût, sa subjectivité délicate. Il ne reste qu'une quintessence. Alors, dans une joie berçante et claire de l'œil, les tons s'harmonisent, les lignes se courbent avec grâce, ces lignes onduleuses si caractéristiques de M. Schuffenecker. Ces paysages semblent des évocations sur lesquelles tombe une lumière étincelante et raffinée, ornant la

nature de splendeur, la revêtant féeriquement. Dans un site de tranquillité, un Buddha s'estompe, à longue barbe, l'allure d'un sage — près, un groupe de disciples. Peut-être l'artiste est-il en voie de trouver l'apparence des personnages en accord avec sa conception magnifiée du monde extérieur.

Nous noterons encore chez M. Schuffenecker une spéciale aptitude au portrait. Indépendamment de celui d'Odilon Redon, dans les *Hommes d'Aujourd'hui*, où la gravité habituelle de l'artiste est si bien rendue, diverses esquisses montrent une compréhension intéressante de la physionomie humaine, surtout féminine, avec une particulière vie du regard.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Si, de prime abord, par un certain côté caricatural, M. de Toulouse-Lautrec semble descendre par filiation de Daumier — un contraste essentiel de conception, sans parler du dessin très différent, s'impose. Autant Daumier a d'équilibre, d'*honnêteté* indignée dans son œuvre, autant M. de Toulouse-Lautrec apparaît artiste conscient et non ennemi de l'époque sienne, vicieuse jusqu'à l'être maladivement.

Gustave Geffroy a dit de lui : « Un observateur très doué et très violent de la basse humanité. » Il subodore des vagues pourritures morales, en saisit les relents innommés. Et cela sans blâme apparent, on dirait qu'il les aspire curieusement avec un âcre délice. Le *Moulin Rouge*, et autres lieux de promiscuité, ont fourni ample matière à son œil exercé, à son intellectualité compréhensive. Il nous en a rendu les exactes apparences, mais en mettant dessous tout ce qu'il y sentait de profonde décomposition. Il l'a fait à un degré qui le crée véritablement artiste, surélevant d'ignobles personnalités jusqu'à la hauteur de la luxure.

Cependant M. de Toulouse-Lautrec possède un cachet

d'élégance qui ne l'abandonne point dans les milieux les plus interlopes. Un je ne sais quoi de race donnant de la distinction à la réalité brutale, même abjecte. Si l'art de M. Toulouse-Lautrec ne possède point la suprême élévation de la vertu stigmatisant le vice, du moins a-t-il pénétré celui-ci avec une perspicacité singulièrement affinée, une science approfondie des allures particulières qu'il a revêtues à notre époque dite *Fin de Siècle*...

Dans une petite exposition récente, M. de Toulouse-Lautrec s'affirmait. Des lithographies où l'artiste révélait pleinement sa conception, — tracées généralement dans un faire délié et clair qui lui est propre. A cet apport s'ajoutaient quelques peintures s'efforçant vers des synthèses de tons, des lignes significatives. Cette tendance s'accentuait, se précisait avec une aisance et une autorité plus grande peut-être dans des affiches, par lesquelles l'artiste s'est marqué une place à côté de Chéret et de Grasset, maîtres dans ce genre.

M. de Toulouse-Lautrec possède déjà une personnalité — il peut donner une œuvre.



HENRI-GABRIEL IBELS

M. Ibels est plus *peuple* que M. de Toulouse-Lautrec. Nous entendons par là qu'il s'intéresse aux habitudes, aux manières d'être d'individualités moins complexes. Chez lui se dénote une pitié pour l'humble, la pénétration de ses émotions. L'artiste affectionne les formes un peu massives, solidement encerclées, la réalité apparente à nos yeux de prime-saut y est rendue synthétiquement. Le trait enfermant est particulièrement expressif — c'est ce qui attire M. Ibels dans la vision des êtres qui l'entourent. Il voit dans une délimitation nette, non seulement les personnages séparés, mais des groupes formant comme une silhouette collective ayant son individualité propre. Ce sont des forains, des lutteurs, des acrobates — la parade sous toutes ses formes. Puis le chanteur et la chanteuse de café-concert, le public particulier des bouibouis. Et l'élément populaire : l'ouvrier, la banlieue pauvre, la grosse misère et le gros vice. Enfin une vision très personnelle, décorativement amusante du vulgaire tourlourou, aux épaisses couleurs crues, se dandinant en des lignes lourdes et naïves.

Si l'on compte encore des affiches, des programmes, des dessins pour divers journaux illustrés, on arrive à un total de travail important. Cependant il importe que l'artiste surveille l'aisance féconde de sa production. Il lui faut entrer profondément dans les êtres qu'il observe, s'efforcer à réaliser de manière plus complète l'expression des traits caractéristiques qu'il note si spontanément. M. Ibels apparaît de tempérament franc, son œuvre possède de l'entrain, de la verve et de la vigueur.



LOUIS ANQUETIN

M. Anquetin est un artiste dont les manifestations ont varié.

Delacroix, Daumier, plus haut chronologiquement Rubens, plus récemment Renoir, semblent l'avoir tour à tour préoccupé — sans que pourtant l'abandonne une marque personnelle. Dans les moments où il semble se laisser aller plus à lui-même, voici ce que nous distinguons : une peinture à laquelle pourrait s'appliquer l'épithète de : savoureuse. Il y a chez l'artiste du plantureux de la chair, les étoffes sont grassement traitées comme les nus, les tons s'agencent francs et somptueux, avec pourtant des transitions où ils se fondent. C'est un coloriste né, mais qui garde le souci d'un opulent modelé. La complexion de ses femmes fait songer à l'exubérance flamande, bien que dans des tonalités différentes, et ce peintre, dont les procédés semblent parfois issus des écoles anciennes, possède une sensation entièrement de son époque. Pour preuve ses portraits d'une physionomie et d'une allure très actuelles.

Enfin signalons que récemment il annonçait se vouer pour un temps à des études pures de dessin et d'anatomie. Il peut puiser dans cette austère éducation cette sûreté et cette force de dessous qui seule fait la gloire solide des chefs-d'œuvre.

Ce qui domine chez M. Anquetin, c'est une extraordinaire virtuosité, touchant presque, en de certains moments, à la maîtrise; un artiste qui se joue des procédés avec assurance, dont le faire est très habile — mais toujours et en tout d'un peintre.



ARMAND GUILLAUMIN. — MAXIME MAUFRA.

CHARLES GUILLOUX

M. Guillaumin a exposé maintes fois à côté des maîtres de l'Impressionnisme. Cependant par certains côtés il s'en sépare.

Chez l'artiste, ce qui frappe de prime abord, c'est la succession de plans nettement établis par des tons francs, sans grand souci des teintes intermédiaires. Il respecte les lois de la perspective, le modelé, mais néanmoins l'accord de larges taches formant effet par soi seul domine dans sa préoccupation. En outre, ses rouges, ses bleus, ses verts sont d'une crudité presque brutale ; cependant, l'ensemble, si véhément qu'il soit, n'est pas inharmonique.

Il en résulte une œuvre intéressante mais où la volonté, le procédé si l'on veut, prend un peu le dessus. La sensation intime des pays et des sites disparaît sous le faire accentué de l'artiste. Arsène Alexandre a dit de lui (1) : « M. Guillaumin s'éprit des beaux nuages changeants, des

(1) *Exposition de tableaux et pastels d'Armand Guillaumin*, préface par Arsène Alexandre. Janvier-Février 1894. Galeries Durand-Ruel.

harmonies éclatantes et profondes du ciel et de l'eau, du va-et-vient des opiniâtres industries », et plus loin « ... peintre précis et catégorique qui dit ce qu'il veut dire, et qui rend ce qui l'a frappé dans la nature : de grands ensembles nets et colorés ».....

M. Maufra s'est plu souvent aux aspects de falaises combinées avec la mer. Par ce choix de sujet, mais en cela seulement, il rappelle Claude Monet. Tandis que le grand artiste, en une puissante évocation, fait vivre et resplendir l'eau, la terre et l'atmosphère, — M. Maufra s'est plutôt attaché à délimiter par la juxtaposition de teintes quasi-plates, conservant néanmoins du modelé, les silhouettes caractéristiques des paysages. Il y a une sorte de compromis entre l'observation directe de la nature objective et la vision purement ornementale et synthétique. Les œuvres de l'artiste offrent l'intérêt de recherches tendant à combiner deux points de départ différents...

Chez M. Guilloux, le parti pris décoratif est plus accentué. Il fut donné de contempler aux *Indépendants* en 1892 une série d'œuvres significatives à ce point de vue : L'*Allée d'eau*, *Calme rose*, etc. Dans ces paysages demeuraient seulement les configurations presque réduites à un schema géométrique du sol, de l'eau, des arbres, des nuées. L'ensemble des teintes formait une harmonie donnant l'exquis du rêve. Cependant qu'au fond subsistait une sensation de réel, d'où se dégageait une émotion ou calme ou tourmentée qui saisissait et pénétrait.

Peut-être y a-t-il là, pour une personnalité d'artiste, une façon nouvelle et particulière d'envisager la nature et d'en concevoir la représentation, tout en lui conservant son impression directe (1).

(1) *Exposition Charles Guilloux*. Le Barc de Boutteville, 47, rue Le Pelletier. Du 19 mars au 20 avril 1896. — L'artiste a présenté au public l'ensemble de ses œuvres. Les dernières, une série de Bretagne surtout, apparaissent comme le développement logique en même temps que le perfectionnement de ses premières tentatives.

Dans une préface très complète, M. Thiébault-Sisson a analysé parfaitement le talent de M. Guilloux en ses phases successives et ses divers procédés.



SYNTHÉTISTES

Le groupe synthétiste (1) appelle tout particulièrement l'attention. En les artistes qui le composent se formule le plus visiblement l'ensemble des tendances idéalistes.

Nous étudierons successivement : MM. Sérusier, Vuillard, Bonnard, Roussel, Ranson et Vallotton.

(1) Ce groupe, réuni aux mystiques, porta également les noms de : *Néo-Traditionnistes* (Notes d'art, définition du Néo-Traditionnisme, par Pierre Louis. *Art et Critique*, 2e année, nos 65 et 66) — et de *Déformateurs* (Théorie des déformateurs, par Alphonse Germain. Numéro exceptionnel de la *Plume* consacré aux Peintres Novateurs, 3e année, n° 57).



PAUL SÉRUSIER

M. Sérusier offre dans ses œuvres — comme dans sa personnalité — l'entière pondération d'où naît l'équilibre. Après avoir reçu l'enseignement classique à l'Académie Julian, il rencontra, en Bretagne, Gauguin. Intéressé d'abord, puis convaincu par les théories de ce dernier, il se lança dans les mêmes essais où depuis il a progressé pour son propre compte. Esprit lucide et logicien, il est allé vite aux conséquences ultimes, en abordant une peinture franchement décorative d'une entière synthèse de lignes et de couleurs.

Voici, selon M. Sérusier, la genèse de l'œuvre d'art. Elle paraît typique au point de vue Idéiste.

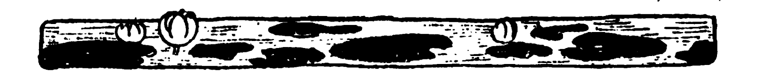
Le spectacle direct de la nature, suscitant les sensations — la mémoire, qui les rappelle — l'imagination, qui les crée par combinaisons, — nous mettent dans *un état d'âme involontaire*. Puis l'*Idée* se forme dans l'esprit, supérieure aux limbes génératrices par sa logique et son harmonie, elle *apparaît* à l'artiste. Il s'efforce de l'*exprimer* dans son intégrale intensité, résultat qu'il obtiendra d'autant mieux

que, négligeant les détails, il ne retiendra que les *seules caractéristiques*. Alors l'artiste place ainsi le spectateur dans l'*état d'âme où lui-même s'est trouvé* — ce qui est le but de l'Art...

M. Sérusier, par ses souvenirs d'enfance, ses sensations vives, ses premières impressions d'art, s'est trouvé attaché à la Bretagne. En outre son esprit sérieux et réfléchi devait se complaire dans ce pays où demeure encore un âpre parfum des temps évanouis. La légende, partout ailleurs momifiée, dans les vestiges de la vieille Armorique vit, se meut, circule. Et voici que l'art de rigoureuse synthèse de M. Sérusier s'est approprié très naturellement à une race qui plus que toute autre semble le réclamer, tant les gestes y sont significatifs, les attitudes expressives des âmes silencieuses. Les choses et les êtres d'autour de nous rendus caractéristiquement, parfois nous choquent, nous myopes contemporains habitués à n'en saisir, à cause du trop près sans recul, que les futiles détails. Mais les peuples frustes, les époques lointaines, se présentant à nous dépouillés de l'accessoire, se prêtent mieux à une large vue d'ensemble. La corrélation tout intime qui existe entre M. Sérusier et les sites d'élection où il vit une bonne part de l'année, ont fait vibrer son émotivité. Aussi les aspects que saisit son œil, qu'organise son talent toujours très harmonique, sont-ils empreints de leur poésie vraie.

M. Sérusier, dans la série de ses dernières toiles, présente une personnalité dégagée. Sa véritable voie s'est ouverte

par l'emploi des tons purs, leur arrangement et celui des lignes en vue d'un effet d'ensemble. On peut dire qu'il est entré en possession définitivement d'une peinture franche, de valeur expressive — qui nous promet des œuvres d'un sentiment haut et d'une belle allure décorative.



EDOUARD VUILLARD

« ... Peinture harmonieusement fleurie », a dit Geffroy. Au premier aspect, c'est ce qui plaît à l'œil dans les œuvres de M. Vuillard. A les examiner plus longuement, on y respire le parfum d'intimité des atmosphères closes. L'artiste sait mettre des horizons infinis dans le cercle restreint d'intérieur invu ou incompris par d'autres. Il aime les étoffes parsemées de points, ou zébrées de rayures, particulières à notre actuel féminin. Les silhouettes des meubles, les tons des tentures prennent à son regard de peintre l'égale importance presque des êtres qui s'y meuvent — le tout formant un microcosme de sensations douces et raffinées des existences calmes.

Avant tout, ce qui caractérise M. Vuillard c'est l'effort véridique et consciencieux à ne rendre de chaque impression que la somme d'intensité qu'il en éprouve. Il s'arrête lorsqu'il a épuisé l'émotion directe, sans chercher à *finir* au sens du vulgaire, c'est-à-dire en surchargeant de froids détails selon la formule d'une rhétorique d'art conventionnelle. Chez l'artiste il y a un œil excessivement fin saisis-

sant les rapports de tons, auxquels il s'intéresse profondément et qu'il rend avec une délicate justesse. Mais sous la sensation vive il cache un sentiment concentré qui donne à ces taches colorées une réelle valeur d'expression. Aussi est-il de lui des natures mortes — vivantes secrètement, si je puis dire, et corrélatives d'états d'âme.

Nous ne saurions passer sous silence, dans l'œuvre de M. Vuillard, un travail d'importance — c'est la décoration du salon d'un hôtel. Les panneaux variés, représentant des groupes de femmes et des jeux d'enfants dans des jardins publics, se relient entre eux, formant un ensemble heureux. Le sens de la modernité y est commenté par un vrai peintre, dans un adroit emploi du sol et des arbres, la belle ordonnance des masses colorées et des taches vivantes. Cette décoration est révélative de l'artiste. On peut présager quel y sera, quand il aura achevé de prendre conscience de son talent. Dans des œuvres agrandies, M. Vuillard, tout en conservant la vivacité de sensations fugitives, jusqu'ici rendues un peu sommairement et dans des proportions exiguës, donnera plus d'ampleur à ses belles qualités de fraîcheur, d'harmonie et de sentiment.



PIERRE BONNARD

Ce qui fait le fond de M. Bonnard, c'est le charme.

Il en a le don inné. Tout, dans ses enchevêtrements de lignes comme dans le choix de ses tons, le poursuit et le dit. Il le trouve dans l'enfant, dans la femme surtout, aux longues silhouettes gracieusement onduleuses. Il sait fixer, sans lui faire perdre son velouté vif, ce frêle kaléidoscope, ce feu d'artifice toujours imprévu — le papillotage. C'est le fouillis compliqué d'une civilisation sans cesse en mouvement, où tout a sa note de couleur et en joue. L'inattendu d'un coin de rue, le geste relevé d'une parisienne traversant, les mille détails menus et frivoles de sa toilette, devenant par son impeccable goût le régal de l'œil raffiné. En ces spectacles de grâce fugitive, qu'il faut saisir pour ainsi dire au vol, toujours M. Bonnard demeure éminemment coloriste. En même temps qu'il poursuit l'équilibre des lignes par leur contraste, opposant à de folles sinuosités des droites rigides.

Signalons encore une particulière observation, caracté-

ristiquement amusante de l'animal — chats, coqs, chiens. . Ceux-ci surtout ont des silhouettes facilement reconnaissables chez M. Bonnard. Il comprend leur être intime manifesté par des poses baroques, des échines souples, tendues, des museaux en l'air, des courses folles dégingandées.....

Le sentiment inhérent à chaque scène M. Bonnard l'éprouve d'instinct, son faire s'en ressent, variant suivant les sujets traités. Cette différence se marque bien entre les œuvres faites à la campagne et celles de Paris. Dans les premières plus de simplicité, de calme, dans les autres plus d'acuité, de chatoiement ténu et nerveux.

En somme, M. Bonnard apparaît un très sensitif, un délicat de la couleur unie aux souples arabesques — toutes qualités d'artiste (1).

(1) Ces qualités se sont affirmées plus nettement encore dans une récente exposition des œuvres du peintre aux galeries Durand-Ruel (Du 6 au 22 janvier 1896).



K.-X. ROUSSEL

M. Roussel possède dans ses dessins, avec une vision primesautière et rapide, toujours le sentiment. C'est à l'exprimer intégralement dans son intensité qu'il s'efforce par dessus toutes préoccupations. Par voie de raisonnement il a choisi le synthétisme, comme rendant plus directement et sans l'atténuer l'effet ressenti.

Chez l'artiste exista passagèrement, sous l'empire de circonstances de vie, campagne, solitude, une période sinon mystique au moins religieuse. Il en reste comme témoignage des œuvres de simple et solide facture, d'aspiration élevée. Puis M. Roussel est revenu à ses premières recherches d'impressions, leur donnant plus d'accent et de force en de nouveaux dessins. En peinture, à côté de projets destinés à orner des surfaces murales, il fit quelques tableaux d'intérieur. De lui enfin certains paysages d'un ensemble sobre où vibre çà et là une coloration plus vive — un ressouvenir du Poussin perce dans le désir d'empreindre la nature d'une marque de haut style.

Quand M. Roussel se sera dégagé d'incertitudes qui le font tâtonner encore, sans doute ses œuvres exprimeront pleinement le sentiment profond qu'on y pressent déjà.

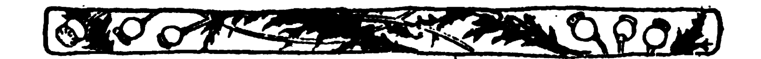


PAUL RANSON

M. Ranson a commencé par se complaire en l'arabesque pure.

Il a tiré du seul accord des lignes décoratives des effets intéressants. Il y joignit parfois des fonds monochromes, de tons intenses. Puis ce jeu linéaire s'est assagi, tendant à un but ornemental plus déterminé. Les aspects adroitement enchevêtrés se sont réalisés davantage en tant que personnages, tandis que s'ajoutaient des teintes variées en harmonie avec le sujet. Ainsi l'artiste s'est révélé dans d'amusants projets pour des bordures de papier peint. Surtout dans des maquettes de tapisseries, dont lui-même, surveillant l'exécution, appropriait et perfectionnait le point.

Si l'on en juge par ses derniers travaux, M. Ranson est appelé à faire beaucoup pour l'art usuel décoratif, dont on se préoccupe fort à l'heure présente. Ce fameux style XIXe siècle, que nous allons peut-être conquérir — quand nous entrerons dans le XXe.



FÉLIX VALLOTTON

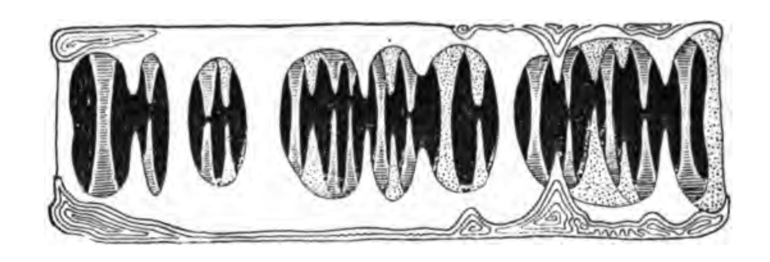
M. Vallotton s'est adjoint, dans une partie spéciale, au groupe synthétiste.

Cet artiste a su faire rendre à la gravure sur bois, aujourd'hui délaissée (1), des effets particuliers. M. Vallotton procède par pures oppositions de noir et de blanc, sans transition que parfois un système de hachures formant des zones intermédiaires. Ces larges taches d'ombre ou de lumière reproduisent des silhouettes réelles arrangées en vue d'un effet d'ensemble. Le procédé du bois, rigide en lui-même, ajoute par son quasi gaufrage un cachet de sévère et exact rendu. Par un curieux contraste M. Vallotton l'applique généralement à des scènes de la vie journalière empreintes d'un certain comique. D'autres fois il s'est intéressé à la grandiose allure de sites de montagnes et de glaciers. Enfin dans des portraits, il a cherché la res-

(1) M. Edouard Pelletan, éditeur d'art, en même temps qu'érudit intelligent, s'efforce louablement à la ressusciter, en lui donnant un nouvel éclat moderne.

semblance des physionomies par les seules caractéristiques très simplifiées, arrivant ainsi à une intensité d'expression.

M. Vallotton possède une observation directe doublée d'humour, en outre il a rénové un procédé graphique par l'emploi original et vraiment sien qu'il en a fait.

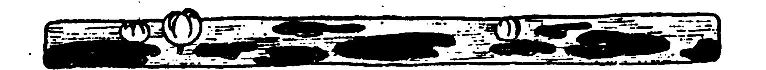


MYSTIQUES

Les mystiques se relient étroitement, comme principes fondamentaux, aux synthétistes dont ils ne diffèrent que par une aspiration d'ordre cérébral.

Sous cette dénomination nous rangerons : MM. Denis, Bernard et Filiger (1).

(1) De ce groupe firent partie, à un moment, deux artistes : MM. Jean Verkade et Mogens Ballin. Leurs œuvres sont rares à Paris. Après avoir passé un certain temps en Italie, dans des couvents, ils se sont fixés à l'étranger.



MAURICE DENIS

« L'art est la sanctification de la nature, de cette nature de tout le monde qui se contente de vivre ! Le grand art, qu'on appelle décoratif, des Indous, des Assyriens, des Egyptiens, des Grecs, l'Art du Moyen Age et de la Renaissance, et les œuvres décidément supérieures de l'Art moderne, qu'est-ce ? sinon le travestissement des sensations vulgaires — des objets naturels — en icones sacrées, hermétiques, imposantes (1). »

Tout l'art de M. Denis est contenu dans cette définition. Extraire de la nature ce qu'elle a de supérieur au triple point de vue : physique, intellectuel et moral, ce qui est *mystique* enfin, dans une acception large du mot. Par là M. Denis touche aux Primitifs. Cependant il a placé la source de sensations de ses œuvres dans sa vie moderne. Chez lui existe un sens particulier de la pureté et de la

(1) *Notes d'Art. Définition du Néo-Traditionnisme*, par Pierre Louis (Pseudonyme de M. Maurice Denis). *Art et Critique*, 2e année, n° 66.

piété — ce qui au fond, est presque tout un. Dans des paysages réels, observés autour de lui, mais que les états d'âme transmuent pour en faire un décor approprié, les formes humaines passent en oraison, portant comme un reflet de la divinité. Ce sont des attitudes de recueillement, une expression de la fleur virginale dans son parfum chaste, son éclat velouté. Combien tranquilles sont ces champs et ces êtres, ces ciels et ces âmes, où dans les couchants roses s'exhale l'encens de la prière....

C'est d'une harmonie douce et exquise, unissant à la sensation de corps réels et d'ambiance vraie, l'affinement de la foi ardente qui transsudant de notre pauvre humanité la fait resplendir. L'œuvre apparaît d'un peintre en même temps que d'un intellectuel empli de sentiment.

Nous mentionnerons encore très particulièrement de M. Denis, ses illustrations. Celle d'abord pour *Sagesse* de Verlaine si connue et admirée. Puis une autre plus récente pour l'*Imitation*. C'est la seule de ce siècle-ci, à notre connaissance, où se sente un effort d'appropriation au texte, un souffle de la même sphère.

M. Maurice Denis semble vouloir se filier aux grands peintres religieux d'autrefois. Que la grâce de ses premières œuvres parvienne à maturité, nous aurons un haut artiste.



EMILE BERNARD

M. Emile Bernard apparaît complexe. En lui se rencontrent l'artiste et l'intellectuel, celui-ci de volonté forte. Très jeune il connut Gauguin, se préoccupa de Cézanne, fut l'ami de Van Gogh. Il a vécu longtemps en Bretagne, en Italie, à Constantinople, au Caire où il est fixé pour le moment.

L'artiste possède une vision colorée des choses, un sens décoratif des aspects de pure réalité sensationnelle. Dans cet ordre nous indiquerons des natures mortes, divers paysages et portraits, enfin une abondante série envoyée récemment d'Orient. Des couleurs nettes s'harmonisent dans la clarté. Puis en d'autres œuvres l'intellectuel paraît, domine en maître. Tout un monde d'impressions surgit non de la vie usuelle mais de l'Art des musées. L'artiste devient le disciple des maîtres anciens, dans une abdication de sa modernité. Alors la cérébralité prime la sensation directe, lui imposant une simplicité cherchée, une naïveté primitive, presque d'enfant, rigoureusement voulue. Il s'ensuit un

caractère tout particulier rappelant, d'aspect seulement, le mysticisme des premiers âges.

Et ces deux courants chez M. Bernard semblent exister simultanément, sans se confondre, au moins complètement. Ce ne sont point des séries homogènes correspondant à des périodes déterminées de vie. Mais l'artiste a l'extraordinaire don, la faculté souple de produire côte à côte des œuvres d'un ordre tout différent.....

M. Bernard a écrit, dans le *Mercure de France* principalement, et dans d'autres publications, des articles d'art d'une portée sérieuse et de principes rigides. Si ses tableaux l'affirment comme peintre, son style, d'un classique sobre et net, le dénote écrivain, plus encore peut-être.



CHARLES FILIGER

M. Filiger s'est retiré en un pays perdu de Bretagne.

Quelques œuvres de lui parurent au premier Salon de la Rose + Croix (1892), d'autres, fort rares, sont éparses en des galeries particulières. Dans le peu qu'il nous a été donné de contempler, nous avons trouvé une évocation des Primitifs, de l'enluminure du moyen âge, et surtout de l'art Byzantin. La candeur se fond dans le sentiment religieux, qui est la dominante de M. Filiger.

Il faut attendre de l'artiste de nouvelles œuvres pour se prononcer sur la portée de cette Renaissance, non plus païenne, mais toute mystique.



ARTISTES QUI SE RATTACHENT INDIRECTEMENT AU MOUVEMENT IDÉALISTE

Quatre artistes contemporains se rattachent en certains côtés au Mouvement Idéaliste. Ce sont : Forain, Willette, Chéret et Grasset.

Forain, après des essais divers, est parvenu à ce dessin qui lui est spécial — de synthèse voulue, un peu rigide, faisant valoir les caractéristiques des physionomies et des gestes, sur qui porte tout l'accent du drame ou du comique, parfois l'un et l'autre ensemble. Cela avec une grande sûreté de choix et d'exécution, au mépris des détails vulgaires, inutiles et alourdissants....

Willette a montré l'insouci complet du réalisme, par son imagination libre, sa fantaisie échappée en allégories, tou-

jours emplies pourtant d'une vie ardente. Chez lui, l'élégance et le rire moqueur du XVIIIe siècle se sont joints à un charme ingénu, une grâce pétulante prête à l'indignation du cœur — formant un tempérament bien français...

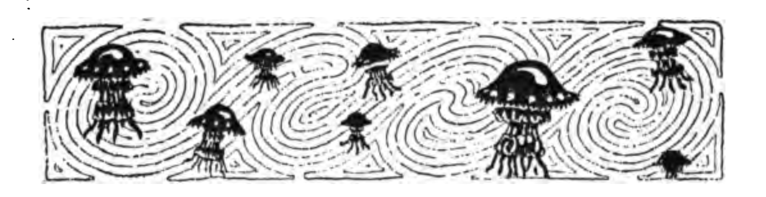
Chéret a rénové l'affiche (1). De larges taches de couleurs intenses, juxtaposées harmonieusement, emplissent d'une clarté lumineuse les contours silhouettés en traits simples, souvent à angles nets. L'ensemble, d'effet général sans transitions ni accessoires retenant l'œil, se présente décorativement avec comme but et résultat de frapper fort et loin....

Grasset a fait davantage encore l'emploi des teintes plates, mais en des gammes plus atténuées. Il ajoute une note personnelle par la recherche, très indépendante toutefois, de l'archaïsme, ainsi que par sa préoccupation constante de l'ornementation. Tout le typique de l'artiste, épandu en son œuvre abondant et varié, se trouve résumé dans l'*Histoire des quatre fils Aymon*, une des plus belles illustrations de notre temps....

Enfin, à la suite du Mouvement Idéaliste apparaissent à des titres et à des degrés de talents divers : MM. Cottet, de Groux, Séon, Point, Trachsel, comte Antoine de La Rochefoucauld, Mme Jeanne Jacquemin, MM. Schwabe, Hermann

(1) *Exposition Jules Chéret*, Galeries du Théâtre d'Application, décembre 1889, janvier 1890. M. Roger Marx a écrit pour le catalogue une préface qui étudie à fond l'œuvre et les qualités de l'artiste, en même temps que son rôle dans l'art contemporain.

Paul, Andhré des Gâchons, Seguin, de Feurre, d'Espagnat, Wagner, Rasetti, Gausson, Lemmen, Lacombe, Maurin, Osbert, Rippl-Ronaï, Mouclier, Albert André, Emile Giran, Giran-Max, Maillol, d'autres encore !



AFFINITÉS DU MOUVEMENT DANS L'HISTOIRE DE L'ART — SES ÉVENTUALITÉS ACTUELLES — CONDITIONS D'ORDRE GÉNÉRAL ESSENTIELLES A SON PROGRÈS.

Jamais un courant d'art ne jaillit brusquement, spontanément, sans une source originelle. Il en est ainsi de l'Idéalisme comme de tout autre mouvement. En dehors des causes déterminantes existant dans notre réalité ambiante, nos nécessités immédiates, il a aussi des précédents qui l'ont appelé et engendré de loin. Il se relie au passé par des affinités et des similitudes, des affections et des contacts, — tout en cherchant à apporter sa note propre et son appoint personnel.

Avant lui l'Impressionnisme avait soutenu une révolte légitime, atteignant un succès bien payé par des années de travail, nombre de belles œuvres, et une dure lutte supportée. Les Monet, les Degas, les Renoir, les Pissarro et leur groupe revendiquaient la libération de la personnalité artistique opprimée par des réglementations étroites et un enseignement borné. Ils exaltaient la nature vraie et rayon-

nante, au mépris des conventions d'une routine despotique. En somme, un épisode de la grande rivalité sans cesse renaissante à tous les temps, des véritables talents rares contre une tourbe de médiocrités myopes, égoïstes et envahissantes. A côté du groupe, nous avons signalé encore ces quatre artistes : Puvis de Chavannes, Moreau, Redon et Gauguin.

Mais plus loin encore, remontons l'échelle des époques. Car certains représentants de l'actuelle génération taxés d'aveugles novateurs se montrent particulièrement soucieux des vrais et anciens maîtres, ceux immortels à jamais invoqués (1). En première ligne les Primitifs — où l'exact rendu d'une réalité minutieuse s'accompagne d'un sentiment si pénétrant, d'un idéal si haut et si pur. Extraordinaire et sublime mélange, en la foi et la simplicité, de la grandeur et du détail. Jusqu'à nos jours on n'a fait ni mieux, ni plus élevé. Puis le Vinci, Rubens, Rembrandt, d'autres encore. Notre XVIIIe siècle, d'un idéal moins grandiose, mais d'une si belle clarté de peinture. Plus près de nous Ingres, Delacroix, Corot, Manet...

Les Idéalistes s'intéressent encore aux vestiges antiques et si curieux des Assyriens, des Indous, des Egyptiens. Enfin l'art du Japon les a attirés. Si, en ce dernier, l'Impressionnisme a pu inspirer son éclairage de palette par la vue

(1) A ce sujet peut servir de document l'article de M. Maurice Denis, sous le nom de Pierre Louis, et que nous avons déjà signalé. *Notes d'Art — Définition du Néo-Traditionnisme.*

de tons francs et lumineux — l'Idéalisme cherche à pousser plus loin, tenant compte du côté éminemment décoratif qui, chez les Japonais, donne à chaque ligne, indépendamment de son concours au sujet, presque une valeur d'arabesque pure.

Peut-être le Préraphaélisme Anglais a-t-il été aussi de quelque enseignement, sinon comme influence picturale directe, du moins comme tendances à la hauteur intellectuelle et morale, formation du caractère de l'artiste (1)...

A quel point en est le Mouvement Idéaliste ? A peine à ses débuts. — Nier son existence (2) serait aussi aveugle que puéril d'exagérer sa réalisation actuelle. Ses plus vieux représentants sont encore pour la plupart extrêmement jeunes. Cependant certains, ainsi que nous l'avons signalé au cours de cette étude, ont déjà fait preuve de personnalités commençantes et de qualités de peintre. On doit leur

(1) *L'Esthétique Anglaise. Etude sur M. John Ruskin*, par M. J. Milsand, — Paris, Germer-Baillière, 1864, donne sur le Préraphaélisme Anglais des vues générales et une intéressante critique.

(2) D'autant plus que l'Idéalisme en peinture est connexe et intimement lié dans le fond à un double mouvement musical et littéraire. Qu'il nous suffise de rappeler à ce sujet la retentissante influence qu'exerce la réforme de haute portée établie par Wagner pour le drame lyrique. Dans un autre ordre d'art, avec une action moindre, mais cependant typique, l'évolution de J.-K. Huysmans, parti d'œuvres strictement réalistes pour aboutir à *Là-Bas* et *En Route*.

Toutes ces manifestations procèdent d'un même grand courant d'idées qui traverse notre époque, et ne sont que les reflets partiels d'une lumière générale tendant à éclairer la génération qui grandit.

accorder crédit — ils le méritent par leurs tendances d'art comme par leurs premières œuvres parues.

D'ailleurs ils disent ces jeunes — qu'ils ont besoin de former leur instruction, que techniquement et intellectuellement on ne leur a rien appris qui valût. Au contraire — ils affirment qu'ils ont à désapprendre une routine pernicieuse toute de conventions et de procédés, que l'enseignement prétendu classique ne l'est absolument pas dans le vrai et haut sens du mot (1). Ils disent que dans l'école le niveau d'esprit et le milieu moral sont déplorables (2). Que beaucoup de peintres contemporains sont d'une ignorance crasse et s'en vantent, que les demi-savants sont pires, prétendant savoir tout et imposer leur manière de voir. Ils disent qu'on ne possède plus le souci de l'art en soi, c'est-à-dire ayant comme but d'exprimer plastiquement et bellement le monde intérieur des pensées, des sentiments et des sensations. Mais qu'on en a fait un marchepied d'arrivage, un métier qu'on prend sans vocation, à l'instar des boutiquiers, pouvant offrir autant de profits parfois, et dans tous les cas moins de risques. Toutes façons d'agir extrinsèques à l'art, nocives à son progrès, et irrémissiblement dégradantes. Ils disent cela — et peut-être ils n'ont pas tort!...

Que si le Mouvement Idéaliste existe, ainsi que nous l'a-

(1) *Notes d'Art. Définition du Néo-Traditionnisme*, par Pierre Louis (M. Maurice Denis), article déjà cité.

(2) A ce sujet lire les articles de M. Emile Bernard sur les *Ateliers*, parus dans le *Mercure de France*.

vons constaté (1), des conditions d'ordre général s'imposent à sa vitalité et à son développement. Deux écueils principalement, opposés l'un à l'autre, mais dont le résultat est pareillement néfaste, nous paraissent à éviter.

Le premier, c'est l'incurie trop grande du métier, le sans-gêne vis-à-vis des technies nécessaires. Certaines lois primordiales de dessin et de couleur, essentielles à l'art plastique, ne peuvent être abolies, sous le prétexte de rendre uniquement l'idée, de n'entraver en rien l'inspiration. Avec ce système on arriverait à des manifestations annihilantes, enfantines d'aspect, de naïveté fausse et de maladresse voulue servant à dissimuler une ignorance et des défauts. Au contraire l'acquit — lorsqu'on ne s'en sert pas dans le seul but de l'étaler — loin d'inertifier l'esprit et la main, leur rend plus facile la directe expression de l'émotion ressentie, en aplanissant les difficultés matérielles de procéder.

L'autre écueil, en sens contraire, c'est l'abus de la science : soit sous forme de théories dirigeantes, — soit par l'exclusive imitation d'œuvres anciennes tournant au modèle, au lieu de servir d'enseignement. L'art, quoi qu'on puisse dire, n'est pas une mathématique. La méthode scientifique peut et doit fournir les matériaux usuels spéciaux au métier,

(1) Nous invoquerons à l'appui de notre appréciation le témoignage de M. Roger Marx. Le compétent critique se montra singulièrement clairvoyant du nouveau mouvement, en ses *Salons* de 1887 et 1888, dans l'*Indépendant littéraire*.

Enfin son dernier *Salon* publié en 1895 dans la *Gazette des Beaux-Arts* contient un plus étendu et très substantiel manifeste.

donner des assises durables à la peinture par la confection des couleurs, leur emploi raisonné, la connaissance de leurs variations chimiques sous l'action du temps et vis-à-vis l'une de l'autre, la préparation de la toile, en un mot tous les dessous du tableau. Elle possède encore une valeur indicative, quand l'artiste, n'ayant pu obtenir l'effet poursuivi, pense trouver le pourquoi de son erreur dans le manque à une loi physique de tonalité ou de direction de lignes. Mais croire à la recette mécanique de l'œuvre d'art, c'est la nier dans son essence dont le fondement repose sur l'émotion sensitive et la personnelle compréhension, que toutes les sciences du monde pourront aider à exprimer parfois, mais ne produiront jamais.

L'étude encore est à redouter — non trop approfondie, elle ne saurait l'être — du moins uniquement confinée en des archéologies mortes, sans vivre la vie où l'on est contemporain. Le vain ressuscitement, l'illusoire galvanisme de formules grandes à leur époque mais ayant fait définitivement leur temps! La connaissance des maîtres ne doit point nous amener à l'usage servile des procédés qu'ils ont su rendre personnels. Mais à leur instar, comprenons qu'il faut envisager librement le spectacle du monde, en être impressionné spontanément, pour le rendre ensuite, non à travers d'autres visions, mais aussi sincèrement et intensément qu'il nous est possible!

Enfin doit être signalée une propension exagérée à former des groupes, à leur donner des dénominations d'une valeur

définissante incomplète et inexacte, certaines même fantaisistes, en dehors des artistes et malgré eux. Il importe de ne point chercher à fabriquer facticement des écoles, ou des catégories. Autant il est utile pour des artistes possédant des tendances communes de se réunir afin d'énoncer leurs vues, se communiquer leurs travaux, s'entr'aider aux heures de découragement, autant il est funeste de s'ériger en cénacles inviolables d'après des théories et avec des programmes *a priori*....

Nous résumerons notre étude. Le trait caractéristique du Mouvement Idéaliste — son nom l'indique — est la prédominance de l'idée que se forme l'esprit sur la reproduction telle quelle du monde ambiant. Au fond, un retour à la tradition, chaque grand artiste ayant donné, par son tempérament, un aspect différent à la nature tout en maintenant son essence. Ajoutons encore la haine du dogmatisme borné et de ses réglementations stériles — l'étude compréhensive des maîtres, sans l'imitation inintelligente de leurs procédés apparents — la volonté de former le caractère de l'artiste en agrandissant son domaine intellectuel et en élevant son sens moral — la fuite du trompe-l'œil, ou peinture copistement servile, avec l'aide de formules apprises — le souci, indépendamment du sujet littéraire, du tableau en lui-même avec ses lois harmoniques de lignes et de couleurs — enfin le rappel à la valeur décorative.

Nous avons montré le Mouvement Idéaliste comme

naissant à peine. Où aboutira-t-il ? — nul ne peut encore l'indiquer. Que voyons-nous ! De jeunes artistes pleins de bon vouloir, auxquels a manqué l'éducation première, qui se font une expérience à leurs risques, et s'efforcent de se dégager. Avorteront-ils entièrement, seront-ils au moins les précurseurs d'une lignée plus forte, — ou parvenant à se réaliser, laisseront-ils une époque d'art, ajoutant un anneau à la grande chaîne. L'avenir, qui plane ironique et puissant au-dessus de tous les critiques et prévoyeurs, seul le révèlera.

Mais une croyance est nôtre que nous voulons proclamer bien haut, qui nous a poussé et soutenu dans cette étude. Parmi la banalité désespérante de ceux qui pensent être des assagis — et ne sont que des asservis, cette tentative vers autre chose, vers le Mieux, si petite encore qu'elle apparaisse, demeure éminemment intéressante. Car, en dehors de la stagnation universelle des médiocrités patentées, médaillées, fabriquées à la grosse, et qui, chaque année, se pressent à flots dans des expositions qui sont des noyades — si une aurore peut briller, c'est là où de jeunes artistes prenant actuellement conscience du courant de leur époque, cherchent à développer sincèrement leur personnalité.

INDEX ALPHABÉTIQUE

L

M

O

P

R

S

T

V

W

Z

PUBLICATIONS DE LA MÊME LIBRAIRIE

Petite Bibliothèque d'Art Moderne

I

TENDANCES NOUVELLES

ENQUÊTE

SUR

L'ÉVOLUTION DES INDUSTRIES D'ART

Par HENRY NOCQ

Préface de GUSTAVE GEFFROY

Un volume in-12 . . . . 4 fr.
Quelques exemplaires sur papier de Hollande . . . . 12 fr.

« ...C'est un livre intéressant pour les artistes et les passionnés d'art que celui que M. Henri Nocq publie chez Floury sous ce titre : *Enquête sur l'évolution des industries d'art*. Avec une grande bonne foi, l'auteur reproduit les opinions des interviewés, alors même qu'elles se contredisent, celles de MM. de Goncourt, Régamey, Henri Havard, Arsène Alexandre, de Montesquiou-Fezensac, Roger Marx, Grasset, Bracquemond, O. Uzanne, Raffaelli, Baffier, Dampt, Ducz, Roty, Frantz, Jourdain, etc., etc. »

PHILIPPE GILLE (*Figaro*, 13 août 1896).

« ... Gustave Geffroy ouvre le livre par une préface qui résume bien la situation actuelle et indique le but de l'avenir. De son côté, M. Nocq nous fait connaître d'abord les opinions des personnes interrogées sur l'union de l'art et de l'industrie, sur les progrès, l'avenir des industries d'art. Malgré les divergences, chacun reconnaît la nécessité d'un style, d'une forme nouvelle qui satisfassent l'art, les artistes et le public. Bien entendu, dans ces interviews, chacun exprime son idéal, sa méthode d'enseignement, ce qu'il faudrait faire, tout en tombant d'accord sur le manque de goût général, sur l'influence néfaste de la division du travail. La copie des modèles, la spécialité, l'ignorance des patrons, leur préoccupation de l'intérêt, viennent entraver leur liberté de créer. Il faut ajouter aussi la recherche d'un débouché nouveau qui fait abandonner l'ancienne profession et amène des impuissants dans les objets d art déjà peu utilisables par le poids et la forme.

Quels que soient les erreurs, les sentiments des intéressés, M. Henry Nocq a fait œuvre utile en nous les faisant connaître. Ses observations, ses jugements dans l'exposé de la situation actuelle dénotent un sens délicat, une compréhension logique de l'alliance de l'art et de l'industrie qui préoccupe si justement les avides de progrès social, les fervents du beau et de l'humanité.

DÉSIRÉ LOUIS (*La Justice*, 14 septembre 1896).

FÉLIX RÉGAMEY

Verlaine, dessinateur

OUVRAGE DE HAUTE CURIOSITÉ ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

Contenant des dessins de Verlaine de la bonne époque, reproduits en phototypie, des portraits d'après nature et des croquis par l'auteur.

Tirage sur papier vélin à 600 exemplaires. — Prix. . . . . . 5 fr.

LISTE DES DESSINS

COMPOSITIONS DE PAUL VERLAINE

Les « Trois » du dîner des Vilains-Bonshommes. Dessin à la plume, hors texte.
Louis Ulbach et Charles de Sivry. Dessin à la plume, hors texte.
Déclaration d'Amour. . . . . . . — — —
Napoléon III, avec autographe . . — — —
Le Prince Impérial, autographe . — — —
Carjat et la « Petite Fleuriste » . . Dessin au crayon hors texte.

PORTRAITS D'APRÈS NATURE, PAR FÉLIX RÉGAMEY

Verlaine à 25 ans (au dîner des Vilains-Bonshommes). Croquis au crayon.
Verlaine à 50 ans (soirée de *la Plume*) . Croquis au crayon.
A Paris, novembre 1870 . . . . — —
A Londres, octobre 1872 . . . . Aquarelle.
Médaillon, Paris 1869 . . . . Dessin à la plume.
Verlaine et Rimbaud, à Londres, 1872. . — —
Arthur Rimbaud, Londres (déc. 1872) . Aquarelle.
Invitation au dîner des Vilains-Bonshommes . Lithographie.
Même sujet modifié, avec autogr. de L. Valade. —

ÉDITION D'AMATEUR

Douze exemplaires grand format sur papier des manufactures impériales du Japon, numérotés de 1 à 12, paraphés par l'auteur, contenant un des originaux ayant servi à l'illustration de l'ouvrage. — Prix de l'exempl. . . . 60 fr.

ÉDITION DE LUXE

Dix-huit exemplaires format de l'édition sur papier Whatman, numérotés de 13 à 30, avec, en faux-titre, une aquarelle originale de Félix Régamey. — Prix de l'exemplaire . . . . . 40 fr.

OCTAVE UZANNE

ÉCOLE DES FAUNES

CONTES

DE LA

Vingtième Année

BRIC-A-BRAC DE L'AMOUR, CALENDRIER DE VÉNUS
SURPRISES DU CŒUR

UN BEAU VOLUME IN-8 JÉSUS DE 300 PAGES

Décorations en camaïeu, par EUGÈNE COURBOIN, coloriées au patron

FRONTISPICE DE DANIEL VIERGE, GRAVÉ A L'EAU-FORTE PAR MASSÉ

Second Frontispice, d'après SIMONAIRE, tiré sur chine

TEXTE IMPRIMÉ SUR VÉLIN ROSE

Couverture imprimée en or, sur papier de soie, repsée vert

JUSTIFICATION DU TIRAGE

Nos I à XL. Exemplaires sur japon, avec deux états du frontispice de VIERGE, et un portrait de l'auteur, à l'eau-forte, en deux tons, gravé par GAUJEAN, d'après P. AVRIL.
Édités à 50 francs . . . . *Épuisés*.

Nos 1 à 600. Exemplaires sur papier vélin rose, spécialement fabriqué en Écosse . . . . 30 fr. »

Il a été, en outre, tiré un **exemplaire unique** sur japon, avec trente dessins originaux d'EUGÈNE COURBOIN. . *Vendu*.

L'œuvre
de
Auguste Boulard

PAR

LÉON MAILLARD

Un beau volume de luxe, format grand in-4°, imprimé par CHAMEROT ET RENOUARD.

TIRAGE A 450 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

Nos 1 à 50. — 50 exemplaires sur japon, comprenant un triple état des planches hors texte. **30 fr. »**

Nos 51 à 450. — 400 exemplaires sur papier vélin. . **7 fr. 50**

Cet ouvrage comprend :

Un portrait de Boulard, gravé par BOULARD Fils;

Des eaux-fortes de MM. AUGUSTE BOULARD, CHARLES COURTRY, LOYS DELTEIL, CLAUDE FAIVRE et HENRI LEFORT;

Une lithographie de LUNOIS;

Une héliogravure de M. ARENTS et de nombreux dessins de AUGUSTE BOULARD Père;

La couverture est dessinée et gravée par HENRI BOUTET.

Cet ouvrage ne sera pas réimprimé.

... Auguste Boulard est un des plus beaux peintres de la période romantique et ses œuvres ont inspiré les meilleurs graveurs de notre temps. Le volume que nous recommandons à nos lecteurs est illustré d'admirables planches inédites d'Auguste Boulard fils, Charles Courtry, Lefort, prix d'honneur de la gravure au Salon de cette année, Faivre, Delteil, d'une lithographie de Lunois; et la couverture a été dessinée et gravée par Henri Boutet, ce qui est la meilleure présentation qui soit. (*L'Estampe*, 18 août 1896.)

LÉON MAILLARD

ÉTUDES SUR QUELQUES ARTISTES ORIGINAUX

I

HENRI BOUTET

GRAVEUR ET PASTELLISTE

Un volume in-8 carré

Luxueusement imprimé par la maison CHAMEROT ET RENOUARD, illustré de 200 dessins reproduits dans les marges et de vingt planches hors texte, pointes sèches, eaux-fortes et lithographies, dont quelques-unes en couleurs et la plupart inédites.

DÉTAIL DU TIRAGE

Nos 1 à 35. — Exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon, avec 2 états de toutes les planches hors texte. *Épuisés.*

Nos 36 à 435. — Exemplaires sur beau papier vélin. . . . *Épuisés.*

II

HENRI BOUTET

GRAVEUR ET PASTELLISTE

CATALOGUE RAISONNÉ

Un volume in-8 carré

Préface d'AURÉLIEN SCHOLL

Imprimé par CHAMEROT ET RENOUARD. Illustré de 34 planches de HENRI BOUTET, eaux-fortes, pointes sèches, lithographies, etc., la plupart non publiées, et d'une très belle eau forte par CH. COURTRY.

DÉTAIL DU TIRAGE

Nos 1 à 60. — Exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon, avec 2 états de chaque planche . . . . . . *Épuisés*

Nos 61 à 650. — Exemplaires sur beau papier vélin. . . . **25** fr.

Il a été, en outre, tiré un **exemplaire unique** sur japon, contenant un triple état de toutes les planches, et vingt dessins originaux de H. BOUTET . . . . *Vendu.*

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE

DE

l'Œuvre gravé

DE

FÉLICIEN ROPS

PAR

ÉRASTÈNE RAMIRO

Un volume in-8 jésus de 200 pages

ORNÉ DE TRENTE-CINQ CROQUIS ORIGINAUX

DE

F. ROPS

ET DE SIX COMPOSITIONS INÉDITES

GRAVÉES PAR LUI-MÊME

VINGT FLEURONS ET CULS-DE-LAMPE

PAR

A. RASSENFOSSE

Tirage unique à 570 Exemplaires

1 à 20. —	Japon extra	Édités à 100 fr.	*Épuisés.*
21 à 70. —	Papier de Hollande .	Édités à 70 fr.	*Épuisés.*
71 à 570. —	Papier vélin.	Édités à 35 fr.	

LOUIS LEGRAND

PEINTRE-GRAVEUR

PAR

E. RAMIRO

UN VOLUME IN-8 DE 150 PAGES

Imprimé par Chamerot et Renouard, orné de 6 eaux-fortes originales et inédites de Louis Legrand, et de 50 vignettes, fleurons et culs-de-lampe dans le texte.

TIRAGE A 250 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

Nos 1 à 50. — Sur japon impérial avec double état des eaux-fortes à . . . . 100 fr.

Nos 51 à 250. — Sur papier vélin du Marais . . . . 40 fr.

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 31175.

DU MÊME AUTEUR

LA VIE INTÉRIEURE

CONTES PSYCHOLOGIQUES

LE CRÉPUSCULE DU SIÈCLE

ÉTUDES DE FEMMES

JACQUES MÉRANE

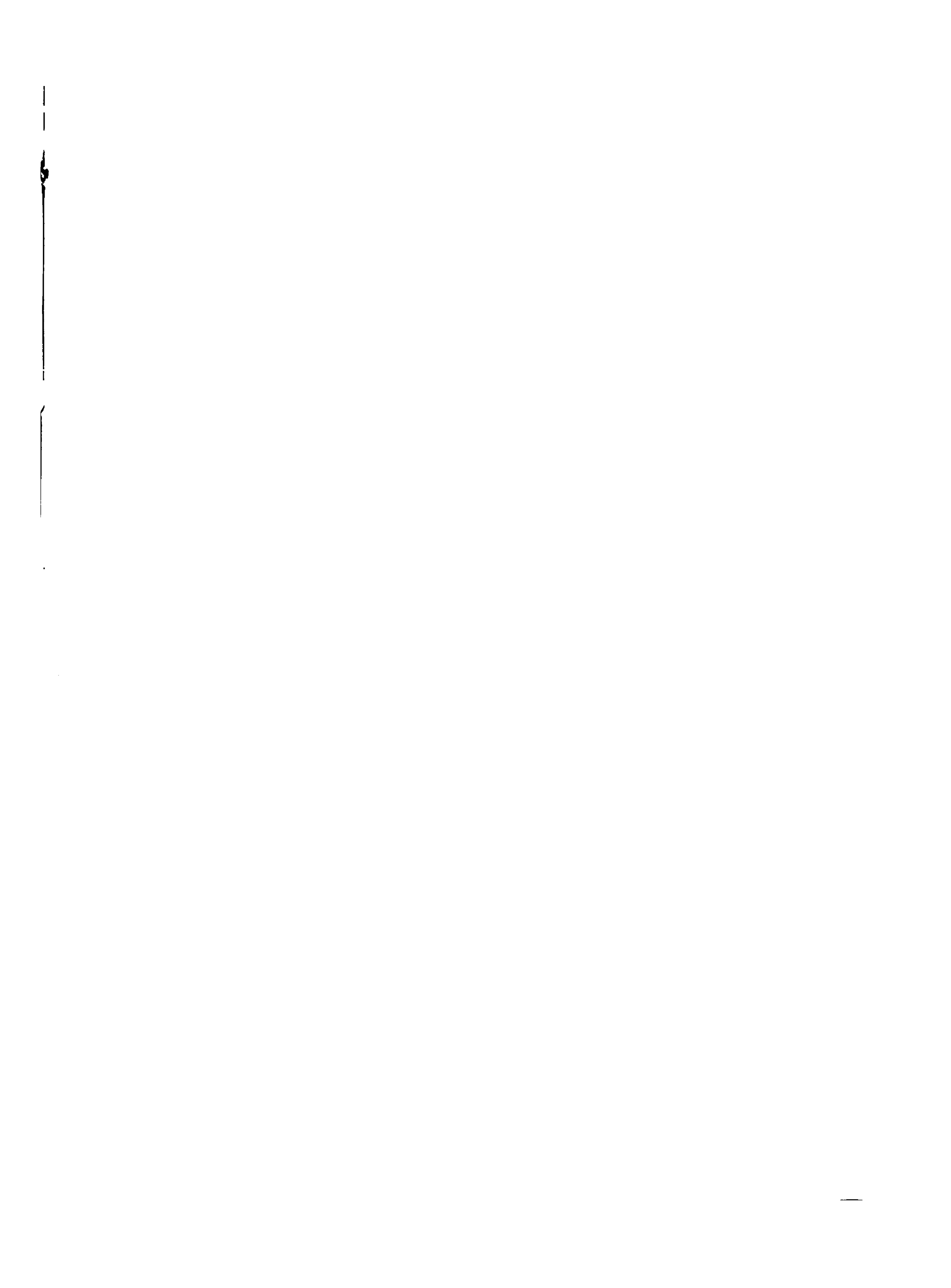
LA VIE STÉRILE

Chez ALPHONSE LEMERRE, éditeur,
23-31, passage Choiseul.

DIJON, IMPRIMERIE DARANTIERE

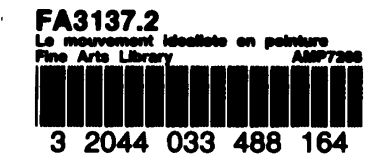








CANCELLED
1990
FA
FINE ARTS
SEP 1 8 2003
AUG 2 5 2003
BOOK DUE
CANCELLED
FINE ARTS
BOOK DUE



DATE	ISSUED TO
6/89	Brittle Repair